laFuga

Una tarde con Claudio Caldini

"El azar no es improvisación"

Por Iván Pinto, Udo Jacobsen, Tiziana Panizza

Tags | **Cine experimental | Cine Underground | Nuevos medios | Cultura visual- visualidad | Música | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Performático | Argentina**

Ira a: Algunas notas en torno a Caldini. Por: Udo Jacobsen Para una completa filmografía ver ArteUna. Blog

La proyección doble de Claudio Caldini que ocurrió durante Ficvaldivia 2013 no fue algo fácil de olvidar. Dos sesiones introducidas por el propio Caldini, que fueron tanto un viaje perceptual como histórico por su obra, una experiencia intensiva y arqueológica, que retrotrajo al cine a sus propios orígenes maquínicos, instalado con proyectoras de cine y manipulando todo él con un cuidado artesanal. La sensación que tuvimos todos fue el de un hecho excepcional accediendo a su obra bajo condiciones ideales y desde ahí, abriendo el cine a la fuerza de una exploración inusitada y libre. La conversación generosa y extensa con Claudio fue realizada la tarde siguiente de la segunda proyección en compañía de Iván Pinto, Tiziana Panizza y Udo Jacobsen (quien, además escribió una pequeña introducción a su obra). Dividida en tres partes, aquí se encuentran indicios y muchos detalles sobre sus comienzos con el Grupo Goethe, sus relaciones con el cine político y la Industria y además una incursión en sus métodos de trabajo que abarca parte relevante de su obra. Agradecemos, una vez más a Claudio Caldini por la inmejorable oportunidad de acceder a su historia...

Inicios, un poco de historia

Iván Pinto: ¿Tú te sientes parte de algún tipo de movimiento de cine experimental, de algún grupo específico? Si es que es así, ¿a quién incluirías dentro de ese grupo?

Claudio Caldini: ¿Tú dices, en Buenos Aires?

I.P.: Sí, particularmente entre mediados de los setenta, fines de los setenta y mediados de los ochentas...

C.C.: En Buenos Aires hubo varias personas que en algún momento convergieron, que hacían un cine que podía ser llamado experimental y a paso reducido... Eso fue alrededor de 1970-1971. Ellos producían películas y tomaron contacto entre sí. Uno era el grupo que se reunía alrededor de Horacio Vallereggio, un profesor de artes plásticas, con sus ex-compañeros de la Escuela de Bellas Artes. Ellos hacían un cine más performático, de indagación plástica, y también a través de la improvisación actoral, de un laboratorio sobre lo teatral. Eran varios actores y artistas plásticos: se disfrazaban, armaban pequeñas escenas y hacían montajes escenográficos improvisados. Horacio llegó a filmar una película de tres horas de duración. Trató de incluir todo: la ficción, el documental, el ensayo, la danza, etcétera, etcétera. Es un largometraje que no se vio nunca, porque lo terminó en 1975 y en seguida, con la dictadura, no era conveniente exhibirlo, ya que incluía cuestiones de diversidad sexual, de sexualidades... no convencionales. Eso no se vio en los años 70. Lo vimos los amigos en el garage de su casa, en el cine de garage. Otro grupo que hacía un cine de orientación vanguardista, pero también narrativo, era el grupo Estudio Filmoteca de Silvestre Byrón. Él hacía un cine en 8mm, en blanco y negro, con un estilo minimalista. Él había inventado, ya en 1971, la idea del *telefilm*: que en formato pequeño, se podía hacer cine para televisión. Trabajaba con planos muy cortos, con ideas un poco como del teatro de cámara alemán de los años 20...

I.P.: El *camera-film***...**

C.C.: Sí. Eran ideas puramente visuales. Él hizo un mediometraje que duraba media hora... en tres episodios. Eran muy pocas palabras, apenas habían diálogos y estos eran como del teatro del absurdo: no tenían que ver directamente con la acción. Y en algún momento convergimos todos, Horacio, Silvestre y yo, a comienzos de la década del 70. Luego, en 1974, conozco a Narcisa Hirsch que ya venía trabajando con María Luisa Alemán desde 1967, en cine de 16mm, que también incluían el *happening* y la performance. A través de ellas, en el ciclo que comienzan a hacer en el Instituto Goethe, con las películas de Jorge Honik, un argentino que estaba de viaje por el mundo, que hizo en Súper 8, en Italia, una película sobre un cuento de Borges, *El inmortal*, donde incluía un montón de cuestiones de animación experimental, de uso del fotograma único, solo con una cámara y una lámpara de estas, en donde él mismo dibujaba y hacía las pequeñas animaciones de esa película. Trabajaba sobre el paisaje con fotogramas únicos... Eso fue muy importante para mí: puedo considerar a Honik como uno de mis maestros. Y las películas de Narcisa Hirsch, también. Lo que incorporé de su forma de trabajar, es una mirada de artista plástica: Narcisa era una dibujante y pintora, que conseguía suavidad, como un limado de aristas de imagen. Era una imagen continua. Ella viajaba constantemente a Estados Unidos y tenía contacto con los cineastas de allá. Ahí introdujo la idea del cine estructural a Argentina. Hizo una película que se llama *Come Out* (1973), con música electrónica de Steve Reich, que consistía en una toma que empezaba absolutamente fuera de foco y luego iba enfocando lentamente, hasta que veíamos el objeto que se percibía allí, que era un poco oscilante, ondulante, y de repente vemos que es la púa sobre un disco de vinilo, en primerísimo primer plano. Es una película completamente objetiva, estructural. De la cual, mi película *Gamelán* (1981) [1] es una respuesta y un comentario: tiene música de Steve Reich y está hecha seis años después de la película de Narcisa. Ella también había hecho una película llamada *Taller* (1975), en donde ves un plano fijo de una foto de su pared, como un collage sobre la pared, varias fotos pegadas. Entonces, una voz en off, como en una reunión donde están tomando el té, Narcisa dice "bueno, acá vemos un fragmento de la pared del taller..." y empieza a describir todo lo que hay ahí y luego describe lo que se ve a la izquierda, todo el espacio alrededor, con su voz, su relato, hasta que vuelve a la fotografía desde el lado opuesto y ahí termina. Solo hay unas pequeñas variaciones de luz. Eso es la introducción del cine estructural a Buenos Aires a través de Narcisa Hirsch. Antes de eso, y mientras yo estudiaba cine en el Instituto Nacional de Fotografía, había colaborado con Marta Minujín, que es un artista del Instituto Di Tella que produjo el *arte pop* y el *happening* en Argentina, unas cosas muy espectaculares, en donde tiraba gallinas desde un helicóptero a un estadio de fútbol... Una vez hizo una cosa que se llamaba *La menesunda*, donde enterraba a la gente en una cabina telefónica y tenías que marcar un número para salir... Otra vez exhibió a una pareja desnuda, en una cama, en una galería... Bueno, ella fue la introductora en Buenos Aires de este tipo de experiencias colectivas, de *happening*, que venía del arte pop de Londres y Nueva York. Ella hizo, en 1971, una experiencia de cine expandido -en la cual yo fui camarógrafo- que se llamaba *Buenos Aires. Hoy. Ya*. que era como una especie de noticiario del ambiente artístico underground y del rock y teatro subterráneo de Buenos Aires. Lo que hacíamos era ir a las casa de los artistas, estrenos de las obras -fuimos al estreno de una versión rock de La Biblia, que se llamaba *Vox Dei*- y grabábamos eso con dos cámaras de 16mm y tres de Súper 8. Y luego se armó en un auditorio, sobre una pantalla alargada, una proyección múltiple, con eso que habíamos filmado. Y al mismo tiempo, había actores... no actores de teatro, gente que estaba vestida y maquillada por Marta, como si fuesen las pinturas cubistas de Picasso, y decían textos de poetas como William Blake y Timothy Leary, y detrás de todo esto, había una banda y disjockeys, con música de la época. Yo participé como camarógrafo de eso y esa fue mi primera experiencia en cine expandido, de proyección múltiple. Por supuesto, Marta había visto esto en Estados Unidos, seguramente el *moviedrome*, etc.

Udo Jacobsen: ¿Qué año fue eso?

C.C.: El 71. Bueno y el grupo del Goethe Institute empezó en 1974 y duró hasta 1983. En el 76 y 77, se hicieron los concursos de cine experimental en Súper 8, con alta convocatoria: se presentaban 70, 80 películas o más. Se hicieron varios seminarios, uno dictado por Alberto Fischerman, que fue un cineasta de la industria, que hacía publicidad, pero hizo una película en los años '60 que se llama *The Players vs angeles caídos* (1969), que de hecho tiene una intención vanguardista, así como improvisaciones y representaciones de un grupo de actores que se representan a sí mismos. Luego se dictó otro seminario con Miguel Bejo, quien había hecho también un cine medio under, en 16mm, pero no propiamente cine experimental, en el sentido de lo cinemático, de lo plástico, pero sí un cine de vanguardia dentro de lo narrativo, que se llamaba *La familia unida esperando la llegada del Hallewyn*

(1971). Luego, lo más importante que sucedió a nivel de enseñanza para todos nosotros, fueron los seminarios de Werner Nekes que vino y vimos toda la retrospectiva de su obra e hicimos un seminario de filmación en exteriores, luego el de Werner Schroetter, esto a mediados de 1983, todavía era la dictadura, aunque ya estaba medio de retirada, y no pudo terminar el seminario porque los militares lo amenazaron, amenazaron al instituto, que si no se iba de inmediato, iban a poner una bomba. Ahí él se escapó, por suerte, y para nosotros, ese fue el fin del ciclo de cine experimental en el Goethe Institute y al año siguiente, ya en democracia Werner Schroetter volvió e hizo una película sobre la Argentina. Ahora se publicó un libro en Buenos Aires, una biografía de él.

Cine experimental: abrir el canon

U.J.: Una de las cosas que me llama la atención, y que te he mencionado en algún momento, es esta coincidencia que hay entre lo que ustedes estaban haciendo y lo que estaba produciendo tanto en Estados Unidos como en Europa, particularmente con el cine estructural de EE.UU., Inglaterra, Canadá, algunas cosas en Francia... sin que hayan tenido contacto directo al principio, había ya una especie de respuesta al espíritu de la época. Y que tengo la impresión que Argentina era mucho más sensible que Chile a eso, porque nosotros estábamos dominados por el cine militante u otras corrientes del cine latinoamericano, que me imagino que también estaban en Argentina...

C.C.: ¡El cine militante era también lo más importante en Argentina! Nosotros éramos la minoría y éramos muy mal vistos por esa corriente de cine militante. Solamente muy poca gente, cuando realmente tenían una visión menos preconcebida de lo estético, reconocían que lo nuestro era interesante. Pero en general, era rechazado por la gente del cine militante. Sí, está muy avanzado...

U.J.: Por ser un cine poco consciente...

C.C.: Sí, por prejuiciosos. Porque nuestra forma de narrar era mucho de abarcar el fenómeno cinematográfico, era más revolucionaria que la del cine militante, porque nosotros éramos totalmente independientes, íbamos a cualquier lado, no nos negábamos a proyectar en ninguna parte, ni siquiera en los sitios de militancia política.

U.J.: Esa es una de las dos críticas que principalmente se le hace al cine experimental, principalmente el más abstracto, el más estructural, el más minimalista: por un lado, esa "falta de compromiso" con un discurso político, con un discurso social; y por otro lado, desde una concepción más clásica, el hecho de que este tipo de cine en realidad no es cine, sino que es la incursión de las artes plásticas, la música...

C.C.: ¡Y lo es! ¿Qué tiene de malo que sea así? De hecho, de ahí surge. Si ves el surgimiento del cine como arte abstracto, tienes a Walter Ruttman , Oskar Fischinger, Hans Richter... eran todos pintores o músicos. Hay manifiestos anteriores, del futurismo italiano, Leopold Survage ¡De ahí surge! Esa misma crítica la hace Maya Deren años después: "esto no es lo que el cine debería ser, es parte de la pintura". Pero no importa. Todas esas definiciones limitan más que amplían el espectro.

U.J.: Pienso que todos los que ustedes hacían, si lo vemos en perspectiva histórica, está más cerca de algo que se denominó "cine puro".

C.C.: ¿Lo de Germain Dulac, no?

U.J.: Dulac y René Clair, claro. Incluso las cosas de Man Ray. Hay una perspectiva que, creo yo, viene de la plástica y la música.

C.C.: Bueno, es que la industria del cine ve una amenaza en que el cine sea tomado por otra clase de artistas. Pero no, no hay peligro, porque el cine de vanguardia nunca fue de comprensión fácil ni de difusión masiva. Sin embargo, nuestras experiencias siempre fueron que el público no informado ni preparado tiene una respuesta fantástica y mejor que la del erudito especialista.

U.J.: Hay una idea fija del cine que está metida en la cabeza...

C.C.: Sí, sí, que debe ser de esa manera y sin nada raro. A mí personalmente, me sigue chocando la idea de las imágenes que hablan. Que hablan en el sentido de que hay una sincronización y de que ese

sonido que sale de una fuente tecnológica tenga que coincidir con la idea de una imagen... Eso me sigue resultando artificioso. Para mí lo natural es que el cinematógrafo haga las cosas que hace el cine experimental.

Tiziana Panizza: ¿Cómo era eso que decías el otro día que sentías que estaban haciendo el cine del futuro? ¿Cuál era la proyección de eso?

C.C.: Yo sentía que esto, en algún momento, iba a ser redescubierto, que el cine de las salas también iba a ser experimental, también. Y bueno, hasta cierto punto, sucede, porque la diégesis del film de hoy, ya sea narrativo, documental, incluye todo lo que nosotros hacíamos como precursores. Y en algún modo sucede. En los festivales de cine independiente, está lleno de cine experimental. Aún no conscientemente...

I.P.: Incluso en el cine militante que criticaba esto, bueno, ellos mismos incluyen estos elementos. Y es como negar procedimientos que ellos mismos utilizaban. Santiago Álvarez, incluso *La hora de los hornos* **(Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968) tiene elementos muy experimentales. No sé si tú coincides: elementos del montaje, elementos de la dirección... No me refiero a la parte discursiva, sino a la parte material.**

C.C.: Es un poco de dogmatismo, ¿no? Pero bueno, cuando uno ve, por ejemplo, el rumbo que toma la obra de Chris Marker... no hay categorías ni géneros.

U.J.: Hay algo que dijiste ayer, cuando diste una definición de "experimental", que es de alguna manera la definición científica del experimento, ¿no? Porque tú eres muy consciente de la hipótesis, la expectativa del resultado, y después está esa comprobación del resultado que se produce en el contacto con el público...

C.C.: Pero para que esto suceda, debes entender muy bien de qué se componen los materiales, cómo son y cómo funcionan los instrumentos y cómo son esos procedimientos que se aplican habitualmente, para modificarlos. Entonces, es necesario conocer todo esto. Cuando se habla del azar y de la intervención del azar, tiene que haber un contexto para el azar. El azar no es improvisación. Hay que conocer el campo para poder moverse dentro de él y anticipar lo que va a suceder si uno hace tal o cual cosa. Hay distintos niveles de control. Por eso, el azar y el control no son absolutos, siempre están entrelazados.

Método y obra

I.P.: A mí me sorprende, y me emocionó muchísimo, la idea de que a partir de un pequeño trucaje, quizás de un recurso en el caso de *S/T* **(2007)... en la piscina, con el perrito, y que es solamente un elemento y yo decía "esto es Meliés en el punto cero", con toda la cantidad de relaciones que se pueden producir mentalmente**

C.C.: Podría haber sido Lumière más que Meliés. Es una acción natural que yo ví, me deslumbré y dije "ah, mira acá el perro que está persiguiendo a los teros que están tratando de instalarse en la piscina para dominar el agua". Y qué pasaba: la cámara fallaba, se detenía sola, no sé si por el frío o qué, pero se detenía. Y la acción seguía ¡y estaban haciendo esa representación para mí!. Y yo golpeaba la cámara y volvía a funcionar, solo para volver a detenerse. Por eso salen esas manchas que interrumpen la acción, la acción no es fluida. ¿Viste que se interrumpe el salto y el movimiento? Eso no es voluntario, lo hacía la cámara por si misma. Lo único que hice yo, fue persistir en la voluntad de filmar esa acción mientras durase... Con pequeñas decisiones que son decisivas: cuando estaba por acabarse el rollo digo "esto tiene que culminar de alguna manera, no puede terminar así". Ahí tiré algo al agua, para que aparecieran unas ondas. Y justo ahí terminó el rollo. Era la culminación poética de la escena.

T.P.: ¿Cuál es tu relación con la meditación y tu trabajo? ¿Qué puentes hay ahí?

C.C.: Es difícil de describir pero... yo fui a la India en 1975 por primera vez. Bueno, por un lado la cultura de la India me influyó mucho. Por otro lado, la meditación, el contexto de la espiritualidad no occidental, no católica, me abrió un panorama distinto con respecto al arte y la forma de abarcarlo. La meditación me sirvió, en cuanto al cine, para observar la acción del mundo y ver que allí hay una

riqueza sin necesidad de que yo intervenga en ella; como que la inmovilidad me daba mayor receptividad tanto para la acción de la realidad, como para la percepción de la naturaleza, los fenómenos lumínicos y no tratar de intervenir todo el tiempo, como en general quieren los cineastas: modificar todo o manipular continuamente los parámetros de la cámara…

T.P.: El ver tranquilamente. El ver y simplemente poner ahí…

C.C.: Sí, pero no como si estuvieses frente a la realidad. Siempre tiene que haber algo que mediatice la realidad hacia el soporte del film… Tiene que haber *algo* que diga "esto es un hecho cinematográfico". Por ejemplo, en el plano de la pileta de natación, con el perro y los pájaros, así es un plano estático, pero hay muchos elementos que hacen que solo con ese plano estático, la mirada lo recorra: el plano del agua, está reflejando el cielo; a su vez, el cuadrado de la pileta es otra pantalla, está inscrita y sus ángulos tocan las laterales del cuadro inferior, izquierda y derecha; y el recorrido del perro y los pájaros, es el aire y la tierra, o sea es como… "mágico". Se produce una acción, un espacio en la naturaleza, ya estamos ante un hecho cinematográfico. Nuestra inteligencia tiene que estar cuando piensas desde qué ángulo lo tomamos, cuando empiezo a disparar, cuando dejo de disparar… Simplemente esas cosas.

T.P.: ¿Y eso es intuitivo?

C.C.: Y bueno, primero tiene que ser razonado, como un método de trabajo. Pero en el momento de hacerlo, no hay mucho tiempo para pensar. Entonces, ahí me sirvió también el hecho de la danza, para hacer que el cuerpo reaccione a las situaciones de la música o a resolver ciertas cuestiones con el espacio y el cuerpo. Esto en cuanto a una filmación simple, sin planos… Otra película que está hecha así es *Baltazar* (1975), está hecha *en* cámara, hay cinco tomas… En un momento digo "bueno, tengo que dejar de filmar al niño", y ahí veo un envase de plástico, llevado por la marea, en una especie de canal. Y dije "voy a filmar esto". Cuando empecé a filmarlo, no sabía cuándo iba a terminar. "¿Alguna vez saldrá esto de cuadro?", me preguntaba. Y pudo haber sido que nunca hubiese salido de cuadro y eso hubiese sido un fracaso. Pero en el momento que salió de cuadro, cerré el obturador y terminó. Son las decisiones que hay que tomar en el camino. El montaje en cámara puede ser intuitivo, pero hay que tener un entrenamiento, al igual que los actores, los pintores, los músicos… Si no sabes inmediatamente qué decisión tomar, puedes perder una buena oportunidad de tener algo interesante.

T.P.: De alguna manera buscas un tema, una idea…

C.C.: *Vadi-Samvadi* (1981) y *Gamelán* están muy construidas a partir de un plan. *Vadi-Samvadi*, la hice dos veces igual. Eran las mismas versiones, pero la primera la perdí: la mandé a un festival en Venezuela y la perdió el correo. Así que dije, "bueno, esta película me gustó y la voy a hacer de nuevo, exactamente igual". *A través de las ruinas* (1982), también, la hice en un estado casi de subconsciente. La idea era reflejar eso: si la subconsciencia onírica era así, sin nada, donde las figuras se ven oscuras, no se ven las caras… Es como una pesadilla, de esas que a uno le cuesta despertar.

U.J. : ¿Con cuántas proyecciones hiciste ***Ventana*** **(1975)?**

C.C.: *Ventana* no son proyecciones, está construida en cámara. Por suerte en España, Brasil y Uruguay, se comercializó el sistema Fuji, que como el 16mm y como el *regular 8*, tú puedes rebobinar la película y volver a imprimirla cuántas veces. Ahí hay ocho sobreimpresiones.

U.J.: Me llama mucho la atención, porque es muy parecido a las operaciones de Werner Nekes…

C.C.: Sí, pero eso es anterior…

U.J.: Por eso te digo este tema de las coincidencias. Estaban en paralelo, en situaciones similares…

C.C.: Sí, para mí lo de Nekes fue una verificación de que yo había tomado el camino apropiado. Después, pasa que Nekes era también como muy anárquico, llegaba a la filmación sin saber muy bien qué iba a hacer. Sí, lo de él me sirvió también para incorporar la acción real al proceso de impresión múltiple y hacer una especie de "puesta en cuadro", no tanto una puesta escena, sino una "puesta en cuadro" de estos elementos. Antes yo perseguía algo un poco más abstracto, como es *Ventana…* o más naturalista, como es *Baltazar*. También me interesaba esta construcción fotogramática como hacía en

Film-Gaudí (1975), donde la intermitencia o el parpadeo del ojo y la trayectoria… Las trayectorias que, por ejemplo, en *Film-Gaudí* siguen las propias trayectorias de la arquitectura. Ahí ya hay un guión, es el parque… Sí, porque allí ya hay movimiento, hay velocidad…

U.J.: De hecho hay un montaje, porque está todo fragmentado…

C.C.: Hay montaje y hay como un montaje encontrado, reconstrucción…

I.P.: En *Vadi-Samvadi* **está la figura de esta máquina de vapor que tiene un ritmo cíclico. En** *Gamelán***, por supuesto, está la cámara que da vueltas, que hace el barrido. En la escena circular, está dentro de ese encierro temporal… Y te quería preguntar un poco por eso, por el lugar de lo circular…**

C.C.: No es del todo intencional. Pero de algún modo llego a eso. La máquina de vapor de *Vadi-Samvadi* es una referencia al tren, que también es un tema de la vanguardia del cinematógrafo y… bueno, a la invención de la rueda. Y esa máquina es todas las máquinas del hombre, desde la invención de la rueda. El cinematógrafo es también la extensión de una tecnología más primitiva. Además, hay una alusión a la motorización de la imagen que aparece con el cinematógrafo. El que escribió mucho sobre esto es Paul Virilio; *El arte del motor* es un libro excelente… Pero yo hice estas películas como un juego, como una intuición, como un juego de niños: es esta maquinita que a su vez está narrada, esa acción, mediante un lenguaje tradicional, pone en acción otra forma de percibir al mundo. Es también una operación alquímica, como una droga… estás cargando con agua una máquina de *ver*, esa máquina transforma la realidad. Es una historia *naif* pero quería usar el cine como un modo de exponer teoría, dije "voy a comprobar que yo soy capaz de narrar una historia con división de planos, montaje, etc." Pero después me interesaba romper eso.

T.P.: En la muestra, uno ve cosas tuyas muy tempranas hasta cosas más actuales. ¿Tú crees que podrías definir cómo fueron cambiando tus temas, tus preguntas?

C.C.: Es que faltan pasos en esta muestra que yo hago de cine experimental. Faltan pasos que son dos o tres cortometrajes autobiográficos narrativos, narrados como ficción, pero son autobiográficos, que hago 1970… y mucho documental, documental de observación, de registro de educación con el arte para niños, de talleres de expresión plástica que existieron en Buenos Aires.. Hubo uno que se llamó *Jornadas del color y la forma* (1976), donde al público se le daban materiales plásticos y yo filmaba todo lo que iban haciendo… Hice alguna vez un par de documentales sobre la ciudad de Buenos Aires, sobre los primeros conciertos de rock al aire libre… Y todo eso generalmente no lo muestro, son materiales que conservo como metraje para utilizar alguna vez. Y ahora adquirieron valor histórico. En el Museo del Cine apareció, a través del día de las películas familiares, una película que yo había en el año 71, para un concurso de la Municipalidad de Buenos Aires…

I.P.: Tú me contabas que también tenías una banda de música y de algún modo, tus películas funcionaban para el evento mismo…

C.C.: Hubo dos bandas de música. La de música hindú, que se llama Hamsa. Allí yo no estaba haciendo cine, pero en la edición de *Vadi-samvadi*, nunca en la que mostré aquí, sino en la que va en DVD, hay una grabación de esa banda de un concierto que hicimos en el Centro Cultural Recoleta en 1986. Y, luego ahora Sergio Bulgakov me acompaña a veces en las *performances*, tocando el sitar en vivo y yo muestro *Vadi-samvadi*, con él tocando en vivo. Luego, en 1988, conozco a Jorge Haro que es un músico electrónico y él participa conmigo en la grabación de la banda de sonido de **El devenir de las piedras** (1988), la percusión la toca él… Y en el '92, hice *Consecuencia*, un videoclip, con materiales míos filmados en una escala que hice París a mi viaje a la India… a mí me gusta muchísimo, me encanta ese videoclip… En realidad, son transcripciones hechas en *umatic*, pero todavía conservo los originales en Súper 8.

U.J.: Quizás no hubiese existido el videoclip de no haber sido por el cine experimental.

C.C.: Existía el cine musical, propiamente tal. Desde el inicio del cine sonoro, hubo cine musical. Y las coreografías de algunos cines musicales norteamericanos, ya eran proto-videoclip. A partir de 1950, ya aparece el rock dentro del cine, hay películas norteamericanas de rock; y aparece Richard Lester con los Beatles… y ahí es donde explota la cosa. Pero es un género específico. En Oberhausen donde todo los cortometrajes compiten entre sí, hay una categoría, "Music Video". Después, en la

competencia internacional, puedes encontrar desde un filme experimental, una animación, una ficción, un documental... todo eso compite entre sí. Eso me parece bien, que "Music Video" tenga una categoría especial, sí. Además, se le concibe como una forma de difusión, de promoción...

I.P.: Yo te quiero preguntar, a propósito de esta relación interdisciplinaria, la importancia que tiene lo sonoro y la música, la influencia de esto... de partida, el hecho producir relaciones, no intentar acoplarlo, sino de tratar de producir relaciones entre lo sonoro y la imagen...

C.C.: En el primer grupo, de enseñanzas experimentales en Buenos Aires, Silvestre Byrón era el único que escribía y teorizaba sobre esta influencia. Bueno, acá tenemos tres tipos de enseñanzas: el cineasta escritor, que era él mismo, Silvestre Byrón; el cineasta pintor, que era Horacio Vallereggio o Narcisa Hirsch; y el cineasta músico, que era yo. Yo estudié piano, cuando era chico, y sabía un poco de teoría musical, sabía leer el pentagrama y todo eso. Me acerqué al cine volcando, inconscientemente, sentimientos musicales. Después, estudié danza, que es como una transposición de la música y de la estructura musical al cuerpo. Y apliqué esas cuestiones a la cámara, incluso quitándole a la cámara la necesidad de andar visualizando qué es lo que uno está enfocando. Yo a veces no miro por el ojo, por el visor: en muchas de las películas que vieron ayer y anteayer, yo no miro. Sé lo que estoy tomando por aproximación y qué tipo de dinámica va a tener la imagen, pero no estoy mirando, no estoy controlando.

I.P.: Yo lo puedo ver con claridad, digamos, pero comprendiendo que hay un rescate de una cierta filmografía, de ciertos proyectos que quedaron relegados por las prioridades políticas o mercantiles, ¿sientes que existe este rescate? ¿Qué rol cumpliría el rescate de estos materiales y el rescate de ciertos proyectos para pensar el cine contemporáneo?

C.C.: Yo creo que no hay que plantearse funciones a priori. Las funciones pueden ser múltiples, pero deben surgir de los propios materiales y del uso que se les da... O de la necesidad de narrativa de cada autor. Pero no creo que haya una necesidad sociológica colectiva a priori. Si me parece importante el hecho de que se vean estos materiales de todas las formas posibles, pero siempre van a quedar teñidos por el autor que los utilice.

Notas

1

Sobre el proceso creativo de Gamelán ver: http://laregioncentral.blogspot.cl/search?q=gamelan.

Como citar: Pinto,, I. (2014). Una tarde con Claudio Caldini, *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/una-tarde-con-claudio-caldini/704